L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

AVRIL
1983
n° 297

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %		
TARIF au 1er juillet 1982	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	100 F	120 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	125 F	145 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1982)	30 F	40 F

Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C. **200 F**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **12 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **15 F**

Joindre 5,80 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Coordination : Simone MUSSON - Jean MAILLARD, 23, rue Bénard, 75014 Paris répondront à toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques). (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1983

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : Z144

L'EDUCATION MUSICALE

40e Année - N° 297 - AVRIL 1983

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972

N° ISSN 0013-1415

Lettre ouverte à Monsieur le Ministre de l'Education Nationale

le 13 mars 1983

Monsieur le Ministre,

L'Association des Professeurs d'Education musicale tient à vous faire part des vives inquiétudes suscitées chez nos collègues par votre récente communication sur le développement des Enseignements artistiques, préparée en liaison avec le Ministre de la Culture (cf. Le Monde, daté du 11 mars 1983).

Nous espérons, à cet égard, que le Ministère de l'Education Nationale ne sera pas le seul - au cours des négociations qui vont s'ouvrir avec le Ministère de la Culture - à se remettre en cause, car, dans ce cas, il ne s'agirait pas d'une convention, mais d'une reddition.

Nous estimons qu'il doit être clairement établi que le professeur d'Education musicale restera le maître d'oeuvre des activités musicales dans son établissement.

Nous ne pouvons, en effet, accepter un retour à la situation antérieure à la création de nos concours de recrutement, quand des instrumentistes - souvent excellents, mais sans formation psychopédagogique, ni même connaissances musicales autres que celles nécessitées par la pratique de leur instrument - venaient dans nos établissements fournir des prestations qui ne s'intégraient pas - ou s'intégraient mal - au cursus éducatif et provoquaient rapidement des réactions de rejet de la part des élèves et même de l'ensemble du corps enseignant.

Nous demandons que les "intervenants extérieurs" (et il nous paraît souhaitable de conserver cette appellation) soient engagés avec l'assentiment du professeur d'Education musicale et intègrent leur action au projet pédagogique de celui-ci. Ainsi le professeur d'Education musicale pourra-t-il préparer leurs interventions et en tirer les enseignements.

Dans l'espoir que vous voudrez bien prêter la meilleure attention à nos observations, nous vous prions d'agréer, Monsieur le Ministre, l'assurance de notre très haute considération.

A.P.E.Mu
Mme DABET
65, rue La Bruyère
92500 RUEIL-MALMAISON

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

Stradivarius dans son atelier : Dessin de G. Cavallotti.

Depuis plus de trois siècles le violon est l'instrument-roi de l'orchestre classique; il n'en a pas toujours été ainsi; les premiers violons semblent remonter au début du XVIème siècle avec l'école de Brescia, et le luthier André Amati; en France, d'après une pièce d'archives (compte des menus plaisirs du roi) il est fait mention du violon dès 1529; la «chapelle de François Ier», comptait un groupe de violons dits «les violons du Roi». Pourtant les violonistes furent longtemps considérés comme inférieurs aux joueurs de viole : il fallut toute l'autorité de Lully, lui-même violoniste, pour imposer la prééminence du violon dans l'orchestre; le succès de Corelli vint par la suite confirmer la vogue de l'instrument.

Cependant les violes conservèrent des partisans jusqu'au XVIIIème siècle. En 1705, Lecerf de la Viéville déclarait que le violon manque de noblesse; en 1740, Hubert le Blanc qualifiait l'instrument de «criard, perçant, dur et de basse condition», jugements qui n'eurent aucune influence sur la vogue du violon.

Le document ci-joint représente un des plus célèbres, sinon le plus célèbre des luthiers : Stradivarius. C'est en Italie, à Brescia, nous l'avons vu, que la lutherie se développa, avec Gasparo de Salo (1542-1609); mais c'est à Crémone que l'art du luthier allait atteindre sa perfection avec la famille Amati dont le membre le plus important, Nicolo Amati (1590-1684), qui fut le maître de Stradivarius.

Stradivarius, de son vrai nom Antonio Stradivari, nom qu'il latinisa suivant la mode de l'époque, vécut de 1644 à 1737; il appartenait à une vieille famille noble de Crémone; il ne dérogeait pas à sa condition nobiliaire, car la lutherie était considérée comme un art; jusqu'en 1666, il travailla dans l'atelier de Nicolo Amati; à cette date il s'installa à son compte. Sa vie familiale semble s'être déroulée dans une atmosphère de travail et de calme : il se maria deux fois; de ces deux unions il eut onze enfants : deux de ses garçons lui succédèrent dans la lutherie.

Ses premiers violons, «les longuets», reflètent encore l'influence d'Amati; puis, peu à peu, sa personnalité s'affirme, il agrandit le patron de ses violons; c'est vers 1700, alors qu'il a 56 ans, que débute la «période dorée» de son œuvre; c'est une période particulièrement brillante : il perfectionne sans cesse les instruments sans jamais établir un modèle «standard». A partir de 1730, c'est le déclin, les contours sont moins réguliers; son dernier violon signé date de l'année de sa mort, 1737 : il avait 93 ans.

Il fit non seulement des violons, mais aussi des altos, des violoncelles, sa production est évaluée à 2000 instruments; combien en existe-t-il encore au XXème siècle ? les estimations sont très variables : le Dictionnaire des luthiers de Vannes en 1924 proposait les nombres suivants : 545 violons, 12 altos, 50 violoncelles, 2 guitares; certains de ces instruments ont atteint, en raison de leur perfection, des prix énormes; quelques-uns portent le nom de leurs premiers possesseurs ou des noms allégoriques : le Dauphin, le Messie, le Régent, le Sancy, le Hellier; ils datent de la période «dorée».

Sur le document, Stradivarius est représenté tel que l'a décrit le célèbre violoniste du XVIIIème siècle, Pugnani : «Il était de haute stature et maigre. Habituellement il se coiffait d'un bonnet de laine blanche et portait sur ses vêtements un tablier de peau blanche quand il travaillait». L'artiste est dans son atelier où l'on voit plusieurs ébauches d'instruments; d'une main, il tient un violon inachevé, de l'autre, il examine à la lumière du jour un liquide (probablement un vernis) contenu dans une fiole ronde.

Une autre dynastie de luthiers vivant à Crémone est celle des Guarnerius dont les violons ont rivalisé de célébrité avec ceux de Stradivarius.

On ne peut encore expliquer actuellement la magie que dégage le son de ces instruments : certes, les luthiers employaient les bois les plus recherchés : l'érable pour le fond, les éclisses et le chevalet, le sapin pour la table d'harmonie, l'ébène pour la touche; le vernis a peut-être joué un grand rôle, les luthiers avaient-ils un secret pour le fabriquer ? il ne semble pas : la formule comprenait de l'alcool, de l'huile de lin, de l'essence de térébenthine et des colorants; ce vernis provenait de la boutique de l'apothicaire, mais il a subi l'altération du temps, et son analyse, de ce fait, devient impossible; il semble que la qualité exceptionnelle de ces instruments soit due à la manière de traiter les bois, de les choisir, de les assembler, bref à un ensemble de techniques portées à leur plus haut point de perfection.

Einstein, lui-même violoniste de qualité, s'était penché sur ce problème et déclarait que, dans l'état actuel de nos connaissances, la science ne peut en rien expliquer la génération des sons émis par le violon.

Renseignement bibliographique
Lucien Schmitt
3 conférences sur le violon et Stradivarius
Paris 1934.

1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée . . . . Cliché Violet.

Frédéric Chopin (1810-1849)

Polonaise en La Majeur opus 40, n°1

(1839)

par
Françoise TISSIER
Professeur au Lycée de SEVRES

La première œuvre composée par Chopin, en 1817, est une Polonaise qu'il dédie à la Comtesse Skarbek sa marraine. Quatre ans après il en écrit une autre, et en composera ensuite régulièrement jusqu'en 1830, date de son départ de Pologne.

Mais c'est loin de sa patrie que les plus parfaites d'entr'elles verront le jour, qu'elles revêtiront un caractère véritablement héroïque, qu'elles contiendront un "sentiment national érigé en religion" (Cortot) ; volonté consciente, réfléchie, d'être un musicien national. "Elles sont aussi le chant de l'exilé : le symbole éternel de la patrie perdue" (C. Bourniquel).

La Polonaise est, à l'origine, une danse majestueuse à trois temps, une "altière démarche processionnelle" réservée à la noblesse, dansée à l'ouverture des fêtes de la Cour, symbole de la chevalerie polonaise. "On peut évoquer les scintillants cortèges qui ont défilé devant Henri de Valois à la fin du XVIe siècle" et dont la Suite fit connaître cette danse en France. La lenteur de la danse, la tenue d'apparat de ses exécutants, ne permet que des évolutions calmes et solennelles, pas marchés ou glissés : "résolution, courtoisie, fierté pompeuse, honneur vétilleux, mépris de la hâte, lentes inclinaisons, redressements subis, danse ouverte par le maître de maison suivie par l'assemblée selon la dignité de chacun, danse dédiée au plus vaillant, à la plus belle, défilé où toute la société faisait la roue et se complaisait dans sa propre admiration" (Liszt). Au XVIIIe siècle, la Polonaise est un schéma offert à tous les compositeurs d'Europe ; une des danses les plus "goûtées" de la musique savante en Europe. Elle inspire Telemann, Mattheson, Couperin, Rameau, J.S. Bach et Wilhem-Friedmann Bach, le plus original et le plus grand des compositeurs de Polonaises au XVIIIe siècle, il en écrivit vingt-huit. En Pologne à la même époque, Oginsky, Kurpinki, Meyseder puis Elsner, illustrent cette danse. Carl-Maria von Weber au XIXe siècle s'y attachera, comme le feront Beethoven et Schubert.

Mais au XIXe siècle, en Pologne, la Polonaise n'est devenue qu'une danse d'ouverture de grands bals. C'est Chopin qui revêtira d'une signification nouvelle un genre aussi ancien. Il va transformer et idéaliser la Polonaise, il l'embellit et l'ennoblit à nouveau. Alors qu'il venait d'arriver à Paris son ami, l'écrivain Witwicki, lui écrit : "Souvenez-vous que vous êtes parti pour devenir la consolation et la gloire de votre pays", et Chopin fera chanter son âme de patriote. Des Polonaises écrites loin de Varsovie, Liszt note : "elles sont de puissants esprits de révolte qui, sous leurs amples manteaux de deuil, portent des boucliers d'airain et des sabres étincellants".

Dans toute son existence, il a composé seize Polonaises, si l'on compte celle pour violoncelle et piano, qui revêtent un caractère martial. Le schéma rythmique de la Polonaise traditionnelle est le suivant : une croche, deux doubles croches, quatre croches ; mais Chopin l'adaptera au gré de sa pensée, ou le conservera partiellement en particulier comme soutien rythmique de la ligne mélodique. La forme de ses Polonaises demeure, à de rares exceptions près, celle toute de rigeur, de la forme **A-B-A**, à laquelle il se plie sans que jamais elle ne nous paraisse monotone, tant il lui insuffle de vie, d'exaltation, de violence contenue et de lyrisme personnel.

La Polonaise en **La Majeur, opus 40 n° 1**, dédiée à Julius Fontana, esquissée à Majorque en 1839, a été achevée à Paris, rue Tronchet, en octobre 1839 et publiée en 1840. Le titre de **"Militaire"** qu'on lui attribue souvent n'est pas de Chopin. Cette Polonaise est l'une des plus célèbres. Bernard Gavoty nous dit d'elle : "elle suggère oriflammes, tambours, défilés de troupes, horizons radieux. Pas un instant l'ardeur virile ne s'y dément". Elle évoque, d'un bout à l'autre, la fièvre des combats, l'enthousiasme et l'héroïsme, alors que d'autres Polonaises sont parfois voilées de mélancolie ou de nostalgie. La thématique y est très riche, comme la rythmique, et certains motifs se répètent obstinément ;

l'harmonie est dense, de puissants accords se répartissent presque continuellement aux deux mains. Toute l'étendue du clavier est utilisée, comme pour affirmer cette impression d'exaltation, ce sentiment perpétuel de bravoure. Il faut encore noter les tonalités franches, le peu de modulations, l'absence d'ambiguïté tonale, la fréquence des mouvements contraires, les montées chromatiques, les cadences affirmatives et un style pianistique très percutant.

ANALYSE
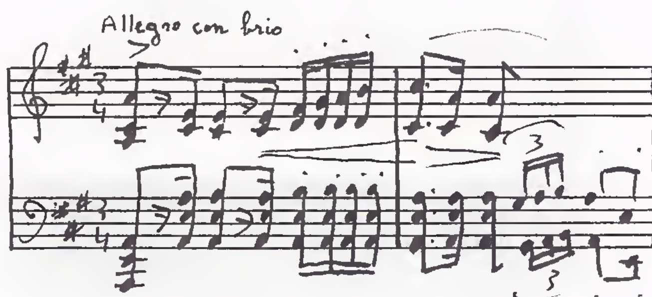
Allegro con brio. Noire = 69-76. La Majeur.
Nuances : Pomposo, energico, quasi trombi, marcatissimo.
Intensité : très rares p ou mp, la force va jusqu'au triple forte.

Trois parties : **A-B-A.**
Partie **A** en trois éléments :
a (mesures 1 à 8), reprise,
b (mesures 9 à 16)
a (mesures 17 à 24), l'enchainement de **b** et de **a** est joué deux fois. Toutes ces sections sont de huit mesures.
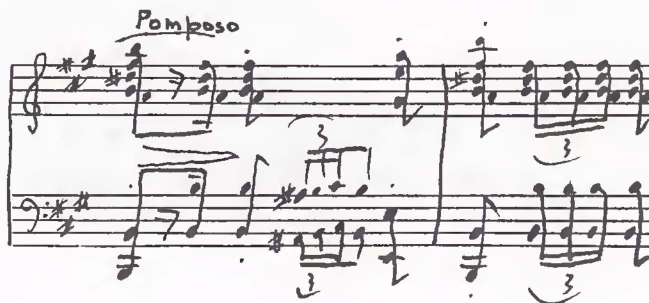
Partie **B** en trois éléments :
c (deux fois) mesures 25 à 40 (huit mesures 25 à 32, reprise de ces mesures mais avec la tête du motif en octaves) ces seize mesures se jouent deux fois. (41 à 56).
d (mesures 57 à 64)
c (mesures 65 à 80)
d et **c** s'enchainent et leur enchainement est repris.
Retour de la partie **A,** mais cette fois-ci il n'y a aucune reprise.

PARTIE A

a) La Majeur. Emprunt à do dièse mineur à la mesure 4, modulation en do dièse Majeur aux mesures 5 et 6. On ne trouve pas ici le rythme traditionnel de la Polonaise, mais un rythme heurté, vigoureux, semblable aux mains. Basses puissantes qui atteignent au plus grave au début de la 6e mesure. Les phrases sont toujours ascendantes. Le piano est très percutant, les accords très martelés et répétés. Des triolets de doubles croches, à l'unisson, dans le grave (mesures 2 et 4) ajoutent une certaine impression d'agitation.
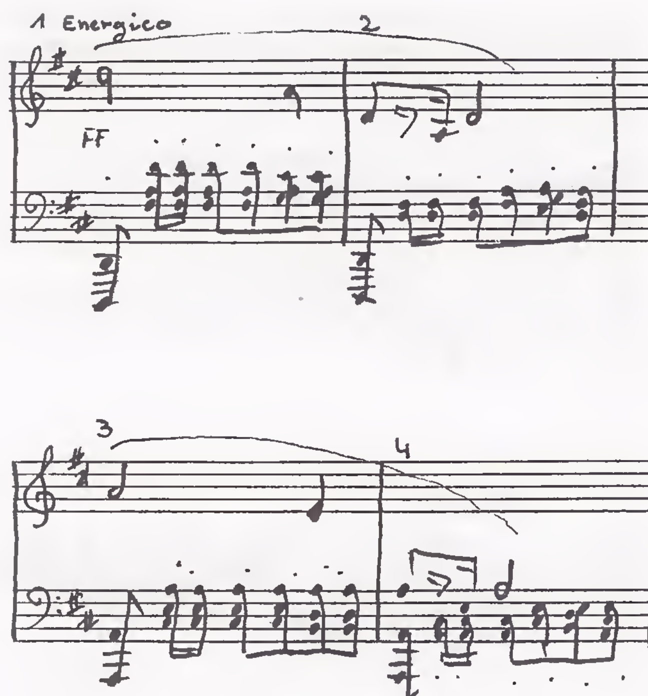


b) En mi Majeur (mesures 9 à 11), emprunt à do dièse mineur à la fin de la mesure 11 et au début de la mesure 12 ; mesures 12 à 14 : sol dièse mineur et ré dièse mineur en alternance ; fin de la mesure 15 et début de la mesure 16 emprunt à mi Majeur. Dans cette section **b** les accords sont encore plus denses, l'écartement entre les deux mains s'amplifie. Constants mouvements contraires entre les deux mains. Basses profondes. Les triolets de doubles croches à l'unisson et dans le grave se retrouvent également dans cette section.
Retour de la section **a** et reprise de **b** et **a.** Cette première partie **A** est conquérante, glorieuse, pleine d'un profond sentiment d'exaltation.
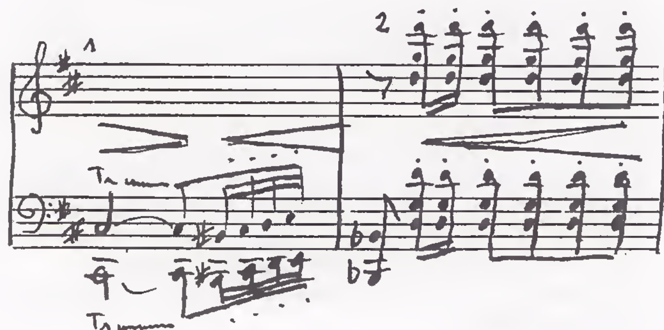


PARTIE B

c) se fait entendre deux fois. Une première fois de la mesure 25 à la mesure 32, puis elle est reprise, mais avec ses quatre premières mesures en octaves à la main droite (mesures 33 à 40). La main gauche donne enfin le rythme habituel de la Polonaise : une croche, deux doubles croches, quatre croches. L'intensité est double forte, l'allure "energico" la main droite reçoit comme indication "quasi trombi". Le motif de la main droite est un véritable appel de cuivre, un hymne de victoire accompagné d'accords énergiques ; des accords imposants en mouvements contraires lui succèdent, entrecoupés de 3 pour 2 en doubles croches. A la mesure 32 une montée chromatique à la main droite et une descente chromatique simultanée à la main gauche amènent au retour de l'appel de cuivres en octaves (procédé que l'on retrouve dans d'autres Polonaises), les deux mains sont ici au maximum de leur éloignement. C'est une véritable explosion sonore, triple forte, marcatissimo, chant héroïque suivi d'une nouvelle ascencion modulante vers l'aigu (si bémol majeur, mesure 37 ; do majeur, mesure 38) en accords aux deux mains, qui va conclure cette section de nouveau dans l'aigu.
Les mesures 41 à 56 sont la répétition des seize mesures précédentes.



LA TONALITE GENERALE DE CETTE PARTIE B EST : RE MAJEUR.

d) Cette nouvelle section de huit mesures (57 à 64) nous fait irrésistiblement penser à des roulements de tambours alternant avec de stridentes sonneries de cuivres : trilles dans le grave, accords répétés dans l'aigu. Une série de trilles descendants ramène la section **c** (mesures 65 à 80).
Retour de la partie **A** dans son intégralité, mais sans reprises.



L'Organisation du Temps Musical dans les cinq pièces OP. 10 d'ANTON WEBERN

par
Jean-Louis LELEU

Non multa, sed multum. En inscrivant ces mots, telle une devise, sur l'exemplaire de la partition imprimée des **Bagatelles** qu'il adressait à son ami Alban Berg – le dédicataire de l'œuvre –, Webern a résumé en une formule l'esprit dans lequel furent écrites ses compositions brévissimes du début des années 10 (essentiellement les opus 9, 10 et 11), celles-là mêmes qui passent généralement, aux yeux du public, pour les plus représentatives de la «manière» wébernienne. La brièveté apparaît ici comme un choix esthétique : on devine, dans le «multa», une allusion à la prolixité et à l'ostentation par lesquelles se soldait couramment l'esthétique de la «Neudeutsche Schule», dont l'influence se fait encore sentir dans les premières œuvres de Schönberg (en particulier **Pelléas et Mélisande**). La préface, datée de juin 1924, écrite par ce dernier pour la partition des **Bagatelles** oppose, de manière analogue, la «concentration» propre à Webern et le pathos – la «Wehleidigkeit» – dont l'absence dans sa musique pouvait lui coûter la faveur du public :

«Que l'on songe à la réserve que requiert une telle concision. Du moindre regard on peut tirer un poème, du moindre soupir un roman entier. Mais exprimer tout un roman par un seul geste, tout un bonheur par une unique respiration : une telle concentration ne peut exister que là où fait défaut, dans une égale mesure, tout attendrissement sur soi.» (1).

Dans le texte de la conférence donnée par Schönberg en 1935, aux Etats-Unis, sur la «composition avec douze sons», l'extrême brièveté caractéristique de nombreuses compositions atonales «libres» (on la rencontre au même moment chez Schönberg lui-même – notamment dans les **Six petites pièces pour piano** op.19, qui datent de 1911 – ainsi que chez Berg) fait l'objet, une fois encore, d'une appréciation positive :

«(...) les traits les plus caractéristiques de ces compositions ***in statu nascendi*** *étaient leur force expressive extrême et leur extraordinaire brièveté. Ni moi ni mes élèves n'étions conscients, à cette époque, des raisons de tout cela. J'ai découvert par la suite que notre sens de la forme nous forçait à juste titre à compenser une expressivité extrême par une brièveté inaccoutumée.»*

Mais la suite du paragraphe souligne l'aspect négatif du phénomène :

«C'est ainsi qu'inconsciemment nous avons tiré les conséquences d'une innovation qui, comme toute innovation, détruisait en même temps qu'elle créait. Nous disposions d'une nouvelle palette harmonique; mais beaucoup de possibilités étaient perdues.» (2).

Cette manière de désaveu se retrouve, de fait, dans tous les écrits par lesquels Schönberg et ses élèves (en particulier Erwin Stein) ont commenté l'adoption de la technique de douze sons. Dans le texte intitulé «Gesinnung und Erkenntnis», qui fut rédigé en 1925, Schönberg interprète la brièveté de ses premières compositions atonales comme une nécessité d'ordre technique, liée à une crise du langage musical, et à laquelle la «méthode de composition avec douze sons» devait permettre d'échapper. Il écrit :

«Ces formes ont été rendues possibles par une limitation que je m'étais imposée inconsciemment dès le départ : le fait de n'écrire que de ***petites*** *pièces, attitude que je me suis expliquée alors comme une réaction au style «long». Je puis avancer aujourd'hui une meilleure explication : l'abandon des moyens traditionnels assurant l'articulation musicale a commencé par rendre impossible l'édification de formes d'une certaine ampleur, de telles formes nécessitant une articulation claire. C'est pourquoi les seules œuvres relativement longues de cette époque comportent un texte, ce dernier y jouant le rôle d'élément unificateur.*

(...) Dès l'origine j'ai vu clairement que pour remplacer les procédés d'articulation tonaux devenus caducs, il fallait trouver un moyen permettant de construire à nouveau de grandes formes. Car la longueur – toute relative que soit cette notion – étant l'une des dimensions de la musique, les morceaux de musique pouvant être longs ou brefs, s'en tenir à des pièces brèves ne peut être qu'un échappatoire temporaire. C'est à partir de là que j'ai abouti à la composition avec douze sons.» (3).

Webern a fait sienne cette analyse, comme en témoigne ce passage des cours donnés de janvier à mars 1932 sous le titre «Le chemin qui a mené à la composition avec douze sons» (4) :

*«Toutes les œuvres écrites après l'abandon de la tonalité et jusqu'à l'établissement de la nouvelle loi des douze sons étaient brèves – d'une brièveté frappante. Les seules œuvres relativement longues de cette période ont un texte pour support (****Erwartung*** *et* ***La Main heureuse*** *de Schönberg,* ***Wozzeck*** *de Berg), c'est-à-dire au fond quelque chose d'extra-*

musical. Avec la tonalité disparaissait le moyen essentiel permettant de construire des pièces assez longues. Car l'unité formelle de la composition dépendait essentiellement de la tonalité. C'est comme si la lumière s'était éteinte (du moins les choses nous apparaissent-elles ainsi aujourd'hui). (...) C'est seulement quand Schönberg eut énoncé la nouvelle loi que des formes d'une certaine ampleur ont été de nouveau possibles. »

Sans doute de tels propos étaient-ils dictés, dans une certaine mesure, par le souci de légitimer historiquement la technique de douze sons (5). Néanmoins, les lettres échangées par Webern et Schönberg entre 1911 et 1914 révèlent que les compositeurs étaient, dès cette époque, conscients de la difficulté. Il est très instructif, à cet égard, de se pencher sur la chronologie des **Six Bagatelles** et des **Cinq Pièces pour orchestre**. Car ces œuvres ne forment un tout homogène qu'en apparence. Les **Pièces** op.10, en particulier, ont été choisies parmi un ensemble de dix-huit compositions dont sept datent de l'été 1911, et onze de l'automne 1913 (6). Les pièces 1 et 4, que Webern, dans une lettre adressée par la suite à Nicolas Slonimsky, a datées respectivement du 28 juin et du 19 juillet 1911, ont été composées juste avant les **Bagatelles** 2, 3, 4 et 5, tandis que les pièces 2, 3 et 5 (datées respectivement du 13 septembre, du 8 septembre et du 6 octobre 1913) suivent la composition des **Bagatelles** 1 et 6. Deux années, pendant lesquelles Webern n'a rien écrit (il a seulement, au printemps 1912, réalisé une transcription pour deux pianos à quatre mains des **Cinq Pièces pour orchestre** op.16 de Schönberg), séparent donc les deux groupes de compositions. La manière dont Webern, dans plusieurs lettres adressées à Schönberg, commente son propre travail montre que les pièces écrites en 1913, comparées à celles de 1911, explorent une nouvelle voie : si brèves qu'elles soient encore, elles luttent, résolument, contre la brièveté. S'il notait le 6 juin 1911 :

«J'ai déjà écrit deux pièces pour orchestre. Elles sont très brèves. Rien de long ne me vient à l'esprit.» (7),

le compositeur met l'accent, en 1913, sur la recherche d'une certaine extension :

«Mon quator à cordes [il s'agit d'une première version des **Bagatelles**] *est bientôt fini. Il comporte trois mouvements assez courts, mais pas aussi courts que les précédents, et d'une conception tout à fait différente.» (28 juin 1913) ;*

«J'ai repris la composition de mon cycle de pièces pour orchestre. J'en suis actuellement à la septième. Mes mouvements prennent maintenant relativement plus d'ampleur. » (6 novembre 1913);

«J'ai le sentiment que les pièces pour orchestre que je suis en train d'écrire sont bien meilleures. J'espère avoir là beaucoup mieux réussi. Je suis déjà gêné moi aussi par la brièveté de mes pièces pour quatuor. Mes pièces pour orchestre sont beaucoup plus longues. » (24 novembre 1913).

On peut s'étonner que Webern ait ensuite écrit les **Trois petites pièces** op.11, œuvre dans laquelle cette tendance à la brièveté trouve son expression la plus radicale. Deux lettres envoyées à Schönberg au moment de la composition de ces pièces sont, ici encore, révélatrices. Elles montrent, à la fois, que le souci de la «grande forme» (qui se manifestera de nouveau clairement à partir de l'opus 12) n'était pas remis en cause, mais aussi que l'influence de Schönberg, qui transparaît déjà dans le «je suis gêné **moi aussi**» de la lettre citée plus haut, a dû rencontrer chez Webern, quelle qu'ait été l'adhésion de ce dernier à son enseignement, une certaine résistance. Alors que l'œuvre projetée est présentée en ces termes :

«Je vais écrire maintenant une chose assez longue pour violoncelle et piano. C'est mon père qui m'a demandé de le faire. Il aime beaucoup le violoncelle. Mais son souhait va être pour moi l'occasion de parvenir enfin à réécrire des mouvements d'une certaine longueur – ton idée.» (26 mai 1914),

la partition de l'œuvre achevée est accompagnée du commentaire suivant :

«Je t'envoie en même temps une copie de la dernière partition que j'ai écrite (alors que j'étais encore à Vienne) : trois petites pièces pour violoncelle et piano. Ne sois pas fâché, je t'en prie, qu'il s'agisse une nouvelle fois de pièces si brèves. Je voudrais te dire comment j'en suis venu là, et tenter ainsi de me justifier. J'avais déjà l'idée tout à fait précise d'une composition assez longue, en deux mouvements, pour violoncelle et piano, et je me suis mis aussitôt au travail. Mais alors que j'avais écrit une bonne partie du premier mouvement, il m'est apparu de plus en plus clairement que je devais écrire autre chose. J'avais le sentiment très net que, si je ne le faisais pas, j'abandonnais quelque chose au néant. C'est ainsi que j'ai interrompu ce travail plus important, qui avançait pourtant bien, et que j'ai écrit ces trois petites pièces (...). Voilà comment ces trois petites choses ont vu le jour, et j'ai rarement eu à ce point le sentiment d'avoir écrit de la bonne musique. » (16 juin 1914).

Quoi qu'il en soit des motivations profondes du compositeur (il est difficile de penser que Webern, même si le fait de développer – l'extension – ne semble pas avoir été pour lui, spontanément, un besoin impérieux, n'ait fait, en travaillant dans cette direction, que céder aux instances de Schönberg), l'une des tâches de l'analyse, dans le cas des **Bagatelles** comme des **Cinq Pièces pour orchestre**, est de rendre compte de la tension qui existe entre les

deux séries de pièces, celles qui sont, en quelque sorte, acquises à leur brièveté, et celles qui déjà visent autre chose (8).

*

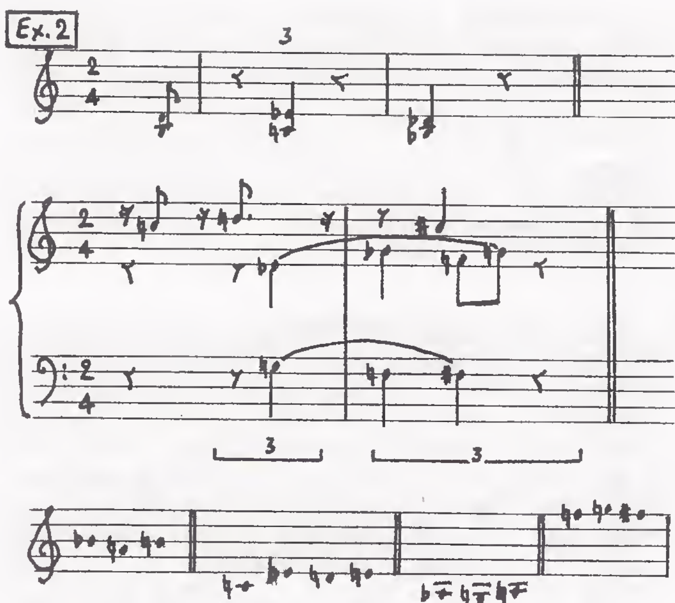
*   *

Techniquement parlant, la difficulté, inscrite dans le développement même du langage musical, qui a forcé les musiciens de l'École de Vienne à renoncer — pour un laps de temps, du reste, relativement court — à la «grande forme» est de deux ordres. Schönberg, dans ses écrits théoriques, insiste sur les conséquences qu'a entraînées pour la composition l'abandon de la tonalité, qui, dans la musique antérieure, avait pour double fonction d'assurer, à la fois, l'unité du tout (**zusammenfassende Funktion**) et l'articulation du détail (**gliedernde Funktion**). Mais il souligne également l'importance prise au sein même de la musique tonale, de ce double point de vue de l'unité et de l'articulation interne (que la tonalité ne suffisait pas à garantir à elle seule), par le thématisme (9). Or, les compositions atonales brévissimes du début des années 10 se caractérisent justement — à la différence, par exemple, des **Cinq Pièces** op.16 de Schönberg, mais aussi des **Mouvements pour quatuor** op.5 de Webern — par leur refus de tout thématisme : le problème auquel se confrontent leurs auteurs est de savoir comment le temps musical peut s'organiser dans une composition qui se prive, à la fois, des ressources de la tonalité et du travail thématique.

Encore faut-il distinguer ici deux conceptions du thématisme. Traditionnellement, le «thème» (conformément à l'étymologie du mot) est exposé et saisissable comme tel, et ce sont ses réapparitions — sous une forme modifiée, mais toujours reconnaissable — qui déterminent pour une bonne part la logique de la composition : il incombe à ce que Schönberg a appelé le «développement par variation» (**entwickelnde Variation**) de tisser un jeu de relations qui fonde, de manière audible, l'unité du discours. Schönberg est resté, dans la plupart de ses œuvres, fidèle à cette conception, qu'il héritait, à travers Brahms, de la grande tradition allemande. Webern, lui, l'a abandonnée très tôt : les **Pièces** op.10 ou les **Bagatelles** n'occupent pas, à cet égard, une place particulière dans son œuvre. La notion de «thème», néanmoins, joue chez lui un rôle important, par référence, non plus aux développements de la «forme sonate», mais à la «forme variation», où, comme dans l'exemple du dernier mouvement de la **Neuvième symphonie** de Beethoven (10), le thème ne fait plus qu'engendrer, à titre de simple matériau, de nouvelles configurations dont la relation avec le modèle cesse d'être perçue directement. Les cours de 1932-1933 montrent que Webern a vu dans la série de douze sons une radicalisation de ce principe, en même temps qu'un moyen privilégié de concilier athématisme (dans le premier sens du mot) et grande forme (11).

Dans son étude sur Webern, Wolfgang Martin Stroh, en analysant les pièces de l'opus 10, a relevé plusieurs cellules mélodiques ou harmoniques qui remplissent précisément cette fonction structurelle (12). L'unité qu'elles garantissent reste, dans tous les cas, latente, soit que l'identité du matériau, à l'écoute, nous échappe, soit que nous ne la retenions pas comme un élément du sens. C'est le cas, par exemple, du motif mi ♭-sol ♮-ré ♮, qui est exposé dès la deuxième mesure de l'œuvre par le glockenspiel, et qui réapparaît ensuite, avec de légères modifications, au début de la deuxième pièce (mes.3, à la trompette : ré ♮-si ♮-mi ♭) et dans la troisième (mes.3s., au cor : mi ♭-la ♭-ré ♮), ou encore, verticalement, à la fin de la dernière pièce (mes.28 : l'accord mi ♭-sol ♯-ré ♮, joué par le violon, le violoncelle et la trompette) (Ex. 1). La première pièce exploite également, de manière significative, un motif chromatique de trois notes, qu'on trouve exposé, aux mesures 4-6, par les cordes et la harpe sous la forme ré ♮-mi ♭-ré ♭ et si ♮-do ♮-si ♭ (cette figure contenant également le renversement rétrograde du même motif ré ♮-do ♮-ré ♭), et qui est ensuite énoncé, aux mesures 6s., par le violoncelle (do ♮-ré ♮-do ♯), le trombone (sol ♮-fa ♮-fa ♯) et la trompette (sol ♭-fa ♮-sol ♮), puis, à la mesure 11, par la harpe (si ♭-la ♮-si ♮). Ce motif réapparaît au début de la deuxième pièce, joué par la trompette (dont les quatre notes do ♮-mi ♭-ré ♮-mi ♮ sont l'exacte transposition à la tierce mineure inférieure de la figure entendue dans la première pièce), puis par la clarinette (la ♭-sol ♮-la ♮, mes.2) et le hautbois (fa ♮-sol ♮-fa ♮, mes.4) (Ex.2). Il serait facile de poursuivre et de compléter cette analyse.

Ex.1 a) b) c) d)



Toutefois, la présence des éléments structurels qu'elle permet de découvrir reste ici relativement discrète : les pièces de l'opus 10 ne présentent pas, structurellement, le même degré d'organisation que celles de l'opus 5 ou que les compositions dodécaphoniques ultérieures. Les plus étendues d'entre elles tendent même, de ce point de vue, vers une sorte de degré zéro de l'organisation.

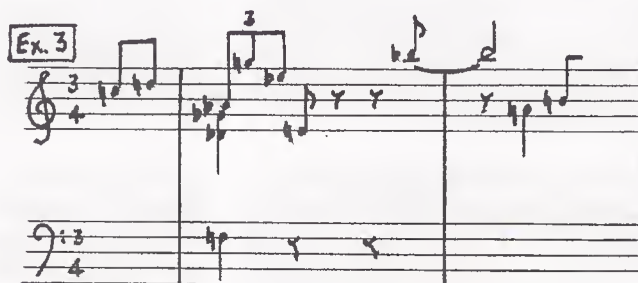
*
* *

Un examen attentif de la plus brève des **Cinq Pièces**, la quatrième, aide à comprendre comment Webern a pu maîtriser la difficulté qui se présentait à lui : celle de réaliser l'unité et l'articulation interne de la composition dans une écriture à la fois non tonale et non thématique. Cette page se décompose en trois unités bien distinctes : la figure de mandoline initiale, caractérisée, rythmiquement, par le relief donné au temps fort (qui est souligné à la fois par l'accord de harpe, par la dynamique – crescendo sur la levée do ♮ -ré ♮ , puis decrescendo –, et par le rubato – « Zeit lassen » – sur le triolet), une section centrale dans laquelle le rythme est constamment syncopé, et où des instruments à sons tenus remplacent les instruments à sons pincés (la mélodie est jouée par la trompette et le trombone sur une tenue de la clarinette et du violoncelle), et une dernière unité qui réunit, tant par son rythme que par son instrumentation, les caractéristiques des deux précédentes (rythme syncopé, mais importance du temps fort – cf. mes.5 –, etc.). – Au niveau du détail, l'articulation – la continuité de l'énoncé – est assurée par les relations qui s'établissent entre les notes isolées, une importance particulière étant dévolue aux intervalles « chromatiques » (seconde mineure, septième majeure et neuvième mineure), ainsi qu'à la quarte augmentée. Du jeu de ces relations résulte un ensemble dense de configurations (aussi bien mélodiques ou verticales – sous forme d'accords – que transversales), lequel se présente toujours comme un ensemble de **tensions** harmoniques. On a souvent noté que le début de la pièce faisait entendre les douze notes de la gamme chromatique. Cette exposition se fait selon un processus d'engendrement dynamique qui obéit au principe que Henri Pousseur décrivait, à propos de la première des **Bagatelles** op.9, dans son article sur le « chromatisme organique » de Webern (13). Le réseau se constitue comme suit :

do ♮ → ré ♮ → ré♭ , ré ♮ → la♭ et
ré ♭ → sol ♮ , la ♭] → sol ♮ ,
sol ♭]

mi ♭] → mi ♮ , mi ♮ → si ♭ ,
fa ♮]

si ♭ → la ♮ → si ♮ , etc. (Ex. 3).
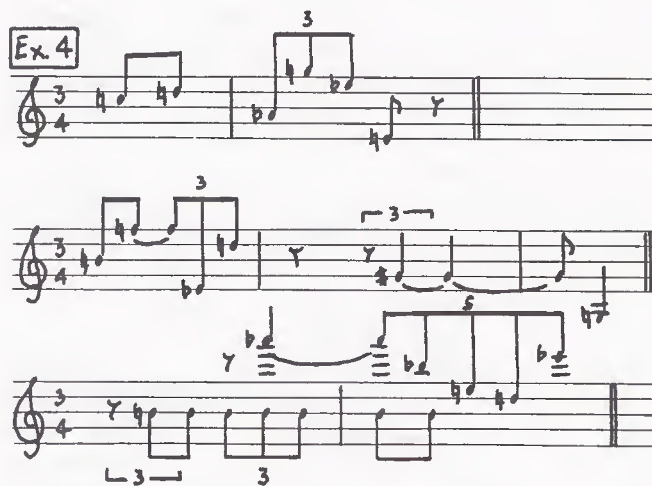


Le propre des relations établies au moyen de tels intervalles est de s'affranchir de la hiérarchie que fondait, dans la tonalité, le rapport de la tonique aux autres degrés (dominante, sous-dominante, etc.). Ce seul exemple permet de saisir en quoi l'adjectif « atonal » paraissait si inadéquat à Schönberg : si les notes de la figure de mandoline ne peuvent plus être rapportées de manière univoque à une tonique, ou à la fondamentale d'un accord « classé », ce n'est pas qu'elles rejettent jusqu'au souvenir de la tonalité, mais, tout au contraire, qu'elles deviennent susceptibles d'être analysées simultanément de plusieurs manières différentes,

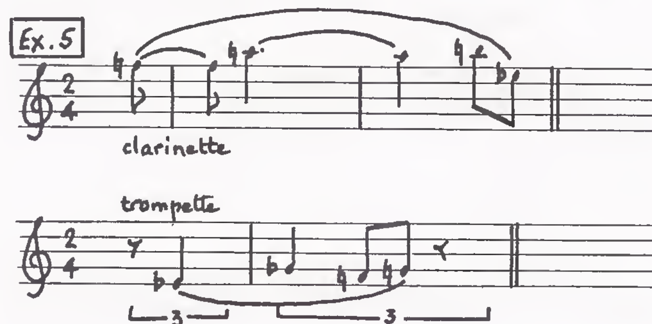
sans qu'aucune interprétation ne puisse jamais prévaloir. Le **do** initial, par exemple, est à la fois tonique, sous-dominante de **sol**, sensible abaissée de **ré**, etc. La fonction harmonique de chaque note est essentiellement ambiguë (14), mais cette ambiguïté vit de la mémoire des relations tonales. – Le rapport est évident, d'autre part, entre la densité et la richesse de ces relations harmoniques et l'extrême brièveté de la partition : elles la rendent, sinon nécessaire, du moins **possible**, de la même façon que s'est inscrite dans le système tonal, avec une sorte d'urgence, la possibilité d'amples constructions, ainsi qu'en témoigne, de façon plus impressionnante encore que le modèle de la «forme sonate», l'organisation harmonique d'une œuvre comme la **Passion selon Saint-Matthieu**.

Quant à l'unité du tout, elle est également assurée par les relations qui s'établissent, sur le plan des hauteurs et des intervalles, d'une section à l'autre. La partie centrale, qui forme le cœur de la pièce, tire sa propre unité de la correspondance de deux intervalles : la neuvième mineure sol♯ -sol♮ du trombone (qui se détache, chromatiquement, du la♮ de la clarinette) fait écho au si♭ -la♮ de l'alto et de la clarinette (le trombone reprenant le rythme de ce dernier instrument). La figure mélodique de la trompette, de son côté, s'apparente rythmiquement, mais aussi agogiquement, à celle de la mandoline : elle est simplement réduite à une unique levée, sans temps fort ; le ré♮ sur lequel cette figure demeure suspendue renvoie au ré♮ de la mandoline, dont les notes suivantes (la♭ -sol♮) sont bien celles du trombone, la septième majeure ascendante se renversant en neuvième mineure descendante. La relation est donc étroite entre les deux segments. D'autre part, le la♭ aigu du violon (mes.5) – qui est la seule note à échapper, dans cette pièce, au réseau décrit plus haut des relations chromatiques ou de triton – reproduit, deux octaves plus haut, le sol♯ du trombone, relation qui est soulignée, non seulement par le rythme (la noire de triolet), mais encore par l'apparition, en deux points remarquables qui se correspondent, d'intervalles consonants : dans le premier cas la quarte la♮ -ré♮ (entre la trompette et la clarinette), dans le second la quinte si♮ -fa♯ (entre la harpe et la mandoline). Or, ce sol♯ du trombone était lui-même en relation avec le la♭ – particulièrement exposé – de la mandoline. Enfin, le si♮ répété de la mandoline sur lequel se détache la mélodie du violon est celui-là même que la trompette jouait pour commencer ; et la figure rythmique

dessinée par la répétition de ce si♮ reprend bien, en en réalisant une sorte de synthèse, le rythme des figures initiales de la trompette et de la mandoline (Ex.4). On voit, à la lumière de ces quelques remarques, comment le temps musical peut s'organiser, de façon vivante, à l'intérieur d'une composition atonale à laquelle l'idée de développement, ou de déploiement, reste foncièrement étrangère (lors de l'exécution viennoise de janvier 1920, la pièce portait le titre de « Souvenir » : **Erinnerung**).



Dans les **Cinq Pièces pour orchestre** comme dans les **Bagatelles**, les pages les plus brèves se cristallisent autour d'un événement unique. La première des **Pièces** op.10 s'apparente étroitement, dans son organisation formelle, à la quatrième. Les deux premières mesures forment une vaste et unique levée : leur signification est analogue à celle d'un «deux-points». La partie centrale (mesures 3-9) déploie une ligne mélodique dont l'ampleur, dans une composition aussi brève, prend un aspect insolite, presque paradoxal. Ce chant, de caractère nettement lyrique, est confié d'abord à la clarinette, puis – en duo – au violoncelle et au violon. L'espace d'un instant, la texture musicale atteint à une relative complexité, lorsque, contre la ligne principale qui se dédouble, la trompette, accompagnée par le trombone, fait entendre, dans un rythme ternaire, une reprise modifiée du chant de la clarinette (Ex.5) : la pièce connaît alors son maximum d'intensité expressive. Mais à peine la mélodie a-t-elle pris son essor qu'elle s'immobilise : le geste expressif est comme rétracté. La figure de la harpe (mesure 10 s.) a le caractère d'un épilogue. – Comme dans la quatrième pièce, l'unité formelle résulte ici d'un jeu subtil de correspondances :



a) La seconde mineure la ♮ -sol # grâce à laquelle s'effectue la transition entre la partie centrale et les dernières mesures, renvoie au si ♮ -do ♮ initial de la pièce (l'intervalle est simplement renversé). L'identité des deux figures est marquée par l'instrumentation, qui obéit au principe du mélange des timbres : le si ♮ et le la ♮ sont joués tous deux, à l'unisson, par la harpe et la trompette, le do ♮ et le sol# par le célesta et – dans le premier cas – l'alto et la harpe, dans le second cas le violoncelle – tous trois en sons harmoniques. La fonction formelle que remplit ici l'instrumentation n'a pas moins d'importance que l'effet sonore lui-même, qui vaut à cette pièce d'être fréquemment prise en exemple pour les «mélodies de timbres» qu'elle contient. Le fait que le sol ♮ aigu de la mesure 9 soit lui aussi instrumenté selon ce principe (il est joué à l'unisson par le violon et le glockenspiel) invite à considérer les trois notes sol ♮ -la ♮ -sol # comme formant une unique figure, dans laquelle on reconnaît (le sol ♮ étant transposé deux octaves plus haut) le motif chromatique dont le rôle dans la partie centrale a été signalé précédemment. De plus, le sol # accentué de célesta qu'introduit directement la levée de la mesure 9 est la reprise de celui qui marquait le début de la partie centrale, et c'est tout le long trille de cet instrument que résume, en le décomposant, l'intervalle ainsi mis en valeur. – Une autre relation s'établit simultanément, par le rythme (les deux doubles croches piquées précédées d'un quart-de-soupir), entre le la ♮ de la mesure 9 et le fa ♮ répété sur lequel la pièce reste suspendue.

b) La figure formée par les trois dernières notes de la harpe (la ♮ -si ♮ -mi ♭ , mes.11) est identique à celle que dessine, aux mesures 4-5, le chant de la clarinette (Ex.6). Les notes la ♮ et si ♮ sont précisément celles sur lesquelles ce chant, quand il est repris par le violoncelle, tend à se fixer (mes.7s.), le la ♮ du violoncelle (présent dès la troisième mesure dans le trille du célesta) étant ensuite recueilli par la harpe et la trompette (ce dernier instrument « espressivo »).

Ex. 6

clarinette

harpe

c) La relation de triton qui s'établit entre le dernier si ♮ de la harpe et le fa ♮ répété de la dernière mesure fait écho à la tension qui se créait à distance, dans les premières mesures, entre ces mêmes notes : le si ♮ initial (réitéré) et le fa ♮ de la clarinette. L'intervalle, sous sa forme descendante, est exprimé mélodiquement au cœur même de la pièce (mes.6), par la clarinette (Ex.7).

Ex. 7

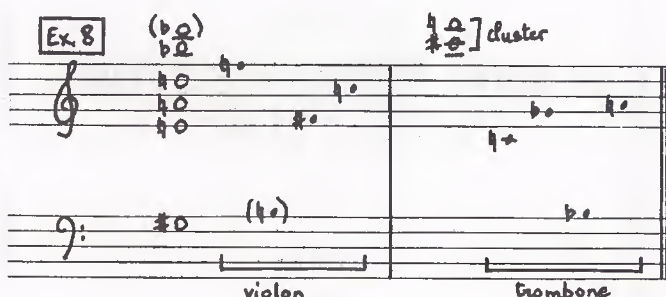
(mes. 1) (mes. 4)

(mes. 6) (mes. 11)

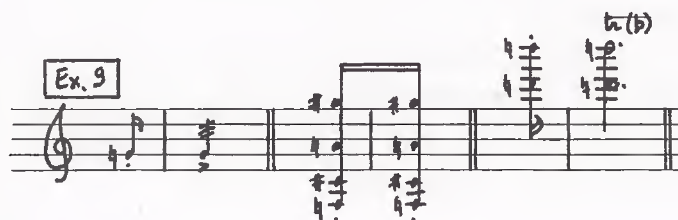
* *
*

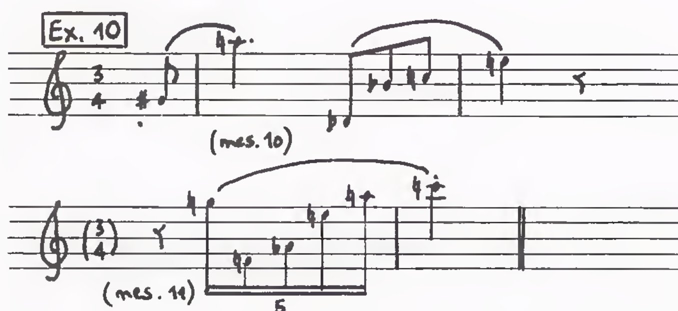
Cette unité organique cède le pas, dans les compositions de 1913, à des types d'organisation différents. La troisième pièce, dont la conception formelle marque une sorte de retour à la tradition, se distingue ici des deux autres. Cette page – qui doit à son tempo très lent de pouvoir, à défaut de se déployer, s'installer du moins dans la durée – occupe dans l'œuvre une place particulière. Elle est le centre autour duquel s'ordonnent et se répondent les autres pièces (I et IV d'une part, II et V d'autre part), en même temps qu'elle s'organise elle-même autour d'un noyau expressif particulièrement dense : deux mesures dans lesquelles se concentre l'essence de la musique de Webern. La référence au schéma de la forme lied est patente, et le titre, à double entente, de «Retour» (**Rückkehr**) la soulignait encore. La symétrie des parties A et A', pourtant, n'est qu'apparente : de l'accord initial, harmonieusement distribué autour du la du diapason, et créant un espace dans lequel les notes du violon n'avaient plus qu'à s'inscrire à leur place, il ne reste, après l'effusion lyrique de la clarinette – doublement intense dans sa brièveté – et la réponse, douce comme une caresse, de l'alto, qu'un cluster à peine audible, suraigu, dont la quarte augmentée du trombone ne

fait que circonscrire l'absence, le chant de l'instrument s'élevant dans un espace devenu désert (Ex.8).



L'évolution du travail du compositeur – la recherche de l'extension – se traduit de manière visible dans les pièces II et V, qui ont en commun l'idée formelle d'un processus. Dans la deuxième pièce, ce processus est encore nettement orienté, comme le note le titre de «Métamorphose» (**Verwandlung**). Mais les trois sections qu'il est facile d'y distinguer constituent autant d'unités autonomes. La première de ces unités (mesures 1-6) consiste en une longue phrase mélodique dont les éléments sont chantés tour à tour par divers instruments, dans l'esprit de la musique de chambre : trois duos s'y succèdent, entre la clarinette en mi ♭ et le violon, entre le hautbois et la trompette, enfin entre l'alto et la clarinette en mi ♭, à laquelle s'adjoint puis se substitue la clarinette en si ♭ ; un trémolo du triangle clôt cette section. Viennent ensuite deux mesures dans lesquelles le cours de la musique se suspend ; on peut y reconnaître, non seulement l'esprit – et la facture – des compositions de 1911, mais une citation littérale de la quatrième des **Pièces** op.10 : la neuvième mineure la ♭ -sol ♮ du trombone (mes.7), le la ♭ reprenant ici – «comme dans un souffle» (**wie ein Hauch**) – la dernière note de la clarinette (mes.5). La troisième section, riche en agrégats de quatre et cinq sons, et dont les différents moments sont marqués par la reprise, d'une part, d'un bref motif rythmique (joué d'abord par la flûte, puis – sous forme d'accord – par les cordes «col legno» doublées par le célesta et la harpe, enfin par la clarinette et – à l'unisson – le piccolo et le glockenspiel) (Ex.9), d'autre part d'une figure mélodique ascendante (confiée à la clarinette, puis à la trompette) (Ex.10), aboutit, au terme d'un rapide accelerando, à une violente et courte éruption, caractérisée par les trilles criards des bois et les interférences rythmiques et mélodiques du cor (qui joue ici, pour la seule et unique fois dans l'œuvre, en «sons ouverts») et de la trompette – tout cela dans un tempo excessivement rapide (la noire à 144) et crescendo dans le fortissimo. La métamorphose est celle du chant en cri, ce dernier laissant l'oreille, littéralement, abasourdie.





La cinquième pièce, dont la conception formelle est de loin la plus aventureuse, fait se succéder de façon résolument discontinue des unités de longueur très variable et (quoique d'une grande plasticité en elles-mêmes) fortement contrastées, dans lesquelles le temps, tantôt s'étire démesurément, tantôt se précipite, au point que même l'oreille avertie, placée devant un véritable problème d'**accommodation**, a de la peine à distinguer les événements, extrêmement différenciés, qui se présentent à elle. C'est ainsi qu'aux mesures 9-10, dans un tempo très rapide – la noire à 152 –, un accord de cinq sons, joué d'abord fortissimo, pendant la durée d'une noire, par l'harmonium, passe, pour une durée égale et dans la nuance piano, à divers instruments de l'orchestre. – Si Webern avait intitulé cette pièce «Seele», c'est au sens, non d'une peinture de l'âme, mais d'une traduction sismographique – à peine possible esthétiquement, tant l'élément discursif lui fait défaut – des mouvements affectifs les plus immédiats. Les **Bagatelles** et les **Pièces** op.10 relèvent, dans leur ensemble, de cette conception, et constituent, à ce titre, l'un des rares témoignages où l'art musical, évitant toute construction, a voulu se faire expression pure. Nulle musique, peut-être, ne s'approche davantage que ces «poèmes en prose» de l'idéal exprimé par Baudelaire, à propos du **Spleen de Paris**, dans sa dédicace à Arsène Houssaye :

«Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? ».

L'évolution ultérieure de la musique de Webern peut être interprétée comme la tentative de sauver cette immédiateté de l'expression, à l'intérieur de compositions plus étendues, par une soumission entière à des lois d'organisation rigides.

Jean-Louis LELEU

NOTES :

(1) Anton WEBERN, **Six Bagatelles pour quatuor à cordes op.9** (préface d'Arnold SCHONBERG), Universal, Vienne (Philharmonia numéro 420), p. 2.
(2) Cf. Arnold SCHONBERG, **Stil und Gedanke** (édité par Ivan Vojtech), Francfort (S. Fischer Verlag), 1976, p. 74.
(3) **Ibid.**, p. 212s.
(4) Anton WEBERN, **Der Weg zur Neuen Musik** (édité par Willi Reich), Vienne (Universal Edition), 1960, p. 57s.
(5) Voir en particulier, à ce sujet, les remarques de Theodor W. ADORNO dans «Vers une musique informelle» (**Quasi una fantasia**, traduction française, Paris, 1982, p. 311).
(6) Selon Hans et Rosaleen MOLDENHAUER (**Anton von Webern, A chronicle of his Life and Work**, Gollancz, 1978), Webern semble n'avoir procédé au choix définitif des cinq pièces, tel que nous le connaissons, qu'à l'occasion de l'exécution à Vienne sous sa direction, le 30 janvier 1920, de la version pour ensemble réduit (violon, alto, violoncelle, harmonium et piano). Dans cette version, qui fut également jouée à Prague le 13 mars 1920, les titres suivants avaient été donnés aux cinq pièces, sur le modèle sans doute des **Pièces** op.16 de Schönberg : 1. **Urbild** (Modèle), 2. **Verwandlung** (Métamorphose), 3. **Rückkehr** (Retour), 4. **Erinnerung** (Souvenir), 5. **Seele** (Ame). Ces titres n'ont pas été repris dans la partition imprimée de 1923 (la première exécution de la version pour orchestre eut lieu à Zürich le 22 juin 1926 sous la direction du compositeur, lors du 4ème Festival de l'IGNM). Six des compositions de 1913 non retenues par Webern ont été publiées chez C. Fischer : le lied «O sanftes Glühn der Berge» en 1968, et cinq pièces pour orchestre (écrites pour un effectif relativement fourni) en 1971.
(7) Les extraits de la correspondance de Webern sont cités d'après la biographie déjà mentionnée de Hans et Rosaleen MOLDENHAUER. Le chapitre 12 de cet ouvrage est tout entier consacré aux compositions de 1911-1914.
(8) Dans son travail sur Webern (**Anton Webern, Historische Legitimation als kompositorisches Problem**, Göppingen, 1973), Wolfgang Martin Stroh pose le problème de savoir ce qui a poussé Schönberg à mettre l'accent avec tant d'insistance sur la nécessité d'écrire de «grandes formes». Sa réponse, selon laquelle la «grande forme» serait passée, aux yeux des musiciens de l'Ecole de Vienne, pour la condition de la «grandeur» de la musique, reste provisoire.
(9) Cf. «Probleme der Harmonie», dans **Stil und Gedanke** (op. cit.), pp. 225-228.
(10) Cf. **Der Weg zur Neuen Musik**, op. cit., p. 36s. et p. 56.
(11) **Ibid.**, p. 42 et p. 59s.
(12) Voir, dans **Anton Webern** (op. cit.), tout le chapitre intitulé « Materialentfaltung und Materialregulierung ».
(13) **Die Reihe** 2 (Vienne, 1955), pp. 56-65.
(14) L'allemand dispose ici du terme de «Vieldeutigkeit» (cf. en particulier **Der Weg zur neuen Musik**, op. cit., p. 38).

Nos Chorales chantent

Le Collège "Les Mattons" de VIZILLE en voyage à ESSEN

Ce séjour est en quelque sorte l'application pratique des préoccupations de l'année. A part quelques élèves de 4e, ayant commencé l'étude de cette langue en 1980, les enfants ayant participé à l'expérience, ne connaissent pas l'Allemand. La seule préparation à l'écoute de la langue a été l'apprentissage à la chorale de deux chants germaniques. Aussi dès leur arrivée dans les familles, les enfants sont confrontés à ce nouveau "bain sonore" que constitue ce langage. "La musique est le pont qui nous relie" déclare une élève. En effet, les familles d'accueil ont presque tous des enfants qui chantent dans le "Kinderchoir" ou le "Jugendchoir" dirigés par M. BEYER et la pratique musicale instrumentale est fréquente dans chaque foyer. Ce contexte facilite la communication sans le langage. "On ne se comprend pas par les mots, car nos langues sont différentes, mais par l'expression d'une sensibilité semblable unis dans la même joie de chanter". Les choristes du collège ayant vécu quatre aspects de la musique au cours de leur séjour, j'examinerai successivement chacun de ces points de vue — (il faudrait dire de ces points d'audition) — en utilisant le plus possible les remarques que me firent les enfants à l'issue du voyage.

La chorale

Le fait de participer chaque jour à des manifestations musicales chorales a permis des progrès considérables dans la qualité des interprétations. "En concert, voulant s'appliquer davantage, on chante plus consciemment. Chez moi, il m'arrive de chanter tous les couplets d'un texte, un peu mécaniquement alors qu'au concert l'application de chacun permet une meilleure écoute de soi et des autres". Dans l'église St-Laurentius, portés par l'atmosphère, créée par une assemblée nombreuse, respectueuse du lieu, la concentration dans le chant est aisée. Ailleurs et en particulier au pavillon GRUGA, ce sont les applaudissements chaleureux et bienveillants qui aident les enfants à sortir le meilleur d'eux-mêmes. L'exemple des chorales allemandes avec lesquelles nous nous produisons les y incite. Ils remarquent leur excellente articulation, leurs voix claires que l'on sent cultivées depuis l'enfance, leur impeccable présentation sur scène. Par contre, ils trouvent les chants allemands moins dynamiques et moins poétiques". Leurs chants sont jolis à entendre, mais les nôtres nous émeuvent". Ils préfèrent la langue allemande, lorsqu'elle est chantée car elle moins dure. Ils remarquent que le français chanté par les allemands est révélateur des caractéristiques phonétiques de leur langue. Ils ont par exemple tendance à prononcer les e muets qui n'existent pas dans leur langage.

A plusieurs reprises durant le séjour, les chorales ont été réunis. C'est là qu'ils ont ressenti une communion, s'installer plus facilement par la musique que par la langue. Voici quelques réflexions de choristes au sujet de ces chants communs. "Quand les trois chorales ont été réunies au pavillon GRUGA, on a ressenti une intense émotion, une ambiance extraordinaire". "J'ai aimé chanter avec eux, on se sentait complémentaires". "On découvre que l'on est un élément utile et vital, une forteresse à la fois solide et faillible".

Musique instrumentale

Nous avons tous apprécié la délicatesse du chef d'orchestre d'instruments à vent de la police M. G. EGGERT d'accueillir notre chorale par un pot-pourri de chansons françaises. C'est ce même pot-pourri que nous chantions avec eux lors du dernier concert, expérience qui eut le double intérêt de redonner à certains, le goût des chansons populaires françaises et celui d'unir nos voix à un ensemble de cuivres, ce dont nous n'avons pas souvent l'occasion.

Les remarques des enfants concernant l'ensemble instrumental portent essentiellement sur l'aspect social d'un tel groupe, mieux perçu par chacun. Ils ont ressenti qu'un même esprit de coopération, d'unité et de solidarité les unissait : "En concert, j'ai eu l'impression qu'un courant passait entre nous, chacun se sentait autant responsable de soi que du groupe".

La pratique de la musique de chambre est souvent naturelle et spontanée dans les familles allemandes. De nombreux enfants m'ont dit avoir déchiffré les textes de flûte avec des jeunes allemands accompagnés au piano par un membre de la famille. Les échanges de partitions instrumentales et chorales ont été fréquents entre Allemands et Français.

Musique familiale

Les chants sont souvent repris ensemble le soir dans les familles. "Nous avons appris des refrains du répertoire de la chorale allemande ; ils ont appris les nôtres". Les enfants ont tous remarqué chez nos hôtes un sens musical plus développé qu'en France. Se rendre au concert fait partie des activités courantes de loisirs. Les radios comportent de nombreuses chaînes diffusant autant de musique classique ou contemporaine que de variétés. Il y a des chaînes Hifi pratiquement dans chaque foyer et l'écoute de disques est fréquente en famille le soir après

le travail. Il n'y a pas, comme souvent chez nous les partisans de grande musique et les partisans de jazz ou de pop. Les allemands ont une grande tolérance pour toutes les formes de musique pensant qu'il y a des musiques pour les différents moments de l'existence. Aussi enchaînent-ils sans gêne des auditions de musique classique aux Beatles, du jazz au chant choral. Quelques **enfants, qui ont eu l'occasion de regarder la télévision le soir ont été frappé par le nombre de chorales qui s'y présentent alors qu'elles sont très rarement invitées en France.**

Pour conclure, ce paragraphe, je citerai cette phrase d'une enfant de 4e qui sensible à la joie et à l'esprit d'ouverture de ses hôtes, s'est exprimé ainsi : "Je suis persuadé que la pratique musicale en famille favorise l'épanouissement et qu'elle contribue au bonheur de chacun".

Conclusion

En fait, la musique fut, durant ce séjour le lien permanent. "On a chanté partout : dans le car, au restaurant, aux concerts, dans les familles. Quand on a chanté pour remercier nous avons senti que notre message avait plus de force que s'il avait été seulement parlé". "Nous étions heureux d'offrir nos chants aux hôtes allemands si gentils avec nous puisque nous ne savions pas le leur dire avec les mots de leur langue".

Si l'on considère les réflexions enthousiastes des enfants (j'ai essayé de leur extirper des critiques ou des regrets mais n'en ai pas obtenus!). On peut affirmer que l'affinement de l'écoute par une sensibilisation à une langue étrangère et par le vécu d'expériences musicales nouvelles, a été atteint. Preuve en est encore cette phrase de Murielle P., élève de 5e, que je citerai en conclusion : "Après ce séjour, je ne perçois plus la musique de la même manière : j'arrive à mieux me concentrer quand je l'écoute et j'ai envie d'en faire davantage".

D. CLAISSE

Titres des textes interprétés à ESSEN

Ensemble instrumental : quatuor de flûtes à bec — guitares et percussion.

Danceries de Claude GERVAISE

- Allemande
- Bransle de Champagne
- Bransle
- Pavane d'Angleterre
- Gaillarde
- Pavane : Belle qui tiens ma vie
- Gaillarde

Le Printemps de VIVALDI

Amores hallares. Thème indien d'EQUATEUR — arrangement André BERTHE

5e Sonate pour Flûte traversière et clavecin.

Chorale à 3 voix égales

Le feu	R. PASSAQUET
Aujourd'hui je chanterai	R. DANIEL
Hineh ma tov	
Shalom	folklore israélien
Venez mes enfants, folklore alsacien	C. GEOFFFRAY
Un pinson	W. COENHISSE
J'ai peur des loups, floklore acadien	B. LALLEMENT
La merveille de la musique	M. CORNELOUP
Catherinette, superposition de mélodies du folklore alsacien et suédois	G. WOLTERS
Nuit	E. DANIEL
Beveria	CALDARA
J'ai vu voler la pie	G. MOINEAU
Viva la musica	Chant de rassemblement
Au gré des vagues	E. DANIEL
Viens chanter	F. BESSAC
Là-bas à la rivière	J. WUYTACK
Gelobet sei	J.S. BACH
Minun Kultani, folklore finlandais	CORNELOUP
Hier je fis un songe	J. BRAHMS
Ma liberté	MOUSTAKI-DANIEL
Tournent les jours	E. DANIEL
Message Alles ist eitel	Th. ROTHENBERG

EXAMENS et CONCOURS

C.A.P.E.S. 1982

Dictée avec instruments

Modéré

Flûte
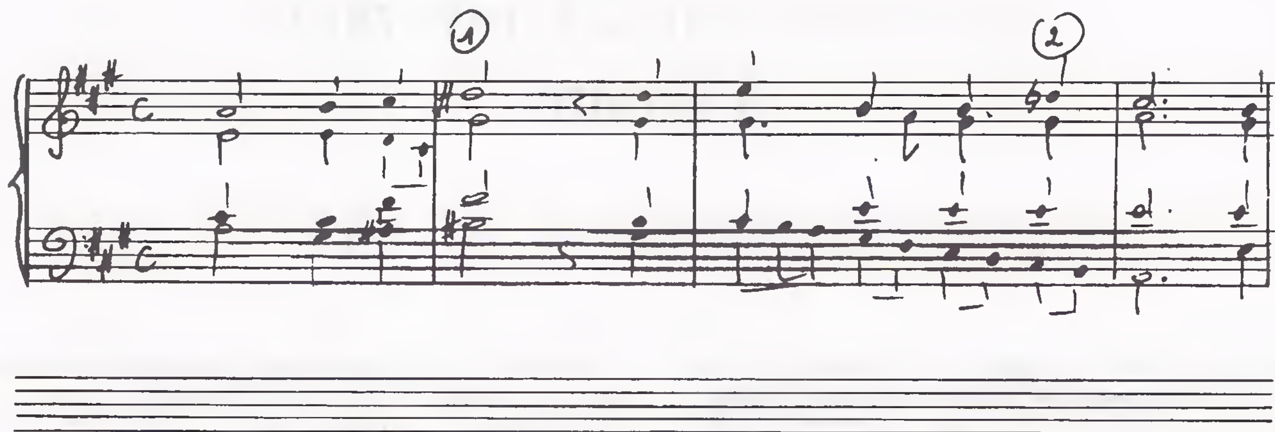
Alto

Violoncelle

Pizz.

Pizz.

Dictée d'accords



Programme limitatif du brevet élémentaire pour 1983.

Article premier. — Le programme limitatif sur lequel porteront en 1983 les épreuves du brevet élémentaire est fixé ainsi qu'il suit :

VI. Musique

Liste des chants imposés :

1. Rouget de Lisle : « La Marseillaise » premier couplet (version officielle).
2. Fauré : Les Berceaux.
3. Le Roi Renaud : chant populaire.
4. Jean Ferrat : Nuit et brouillard.
5. Etienne Daniel : Tournent les jours.

Présentation d'une Thèse de Doctorat d'Université à Reims

*Monsieur Michel DIETERLEN[1] a présenté en 1982 sa thèse "L'**Harmonium, une aventure musicale et industrielle**" devant l'Université de Reims. Pour mener à bien ce remarquable travail de plus de 550 pages, l'auteur reconnaît avoir passé en quatre années plus de 4.700 heures de recherches.*

Il montre avant tout que l'Harmonium n'est pas un instrument méprisable, et que notre époque devrait s'inquiéter d'assister passivement à sa lente disparition : nous apprenons que l'Harmonium eut au XIXe siècle une gloire considérable en tant qu'instrument de musique à part entière, et non comme nous le croyons trop facilement aujourd'hui, en tant qu'"orgue des paroisses pauvres".

Michel DIETERLEN confesse un affectueux intérêt pour cet instrument, et il s'exprime au fil de ses pages avec humour, et une grande modestie dans son propos, par ailleurs rigoureux. Son étude s'oriente volontairement vers l'harmonium de salon, dont le succès, sous le Second Empire, alla jusqu'à concurrencer celui du piano. Une étude du répertoire met au jour un foisonnement d'œuvres qui ne sont pas toutes des transcriptions, mais aussi des pièces originales, de Berlioz, Bizet, Franck, Saint-Saëns, Massenet et beaucoup d'autres compositeurs.

L'examen attentif du mécanisme de l'Harmonium allait conduire Michel DIETERLEN à des découvertes singulières : retirer une paternité abusive de l'invention à ALEXANDRE, pour la rendre à DEBAIN ; donner le texte d'une trentaine de brevets d'invention significatifs, planches à l'appui, et montrer dans une plus juste perceptive les innombrables enrichissements proposés à l'harmonium entre 1803 et 1856.

L'un des chapitres les plus inattendus de cette "aventure musicale et industrielle" est sans doute la spéculation financière parfois inconsidérée à laquelle l'harmonium a donné lieu. Un exemple de ces manipulations de haute finance est l'idée de greffer une rente à 6% sur la vente de l'instrument, idée qui allait mener la Maison ALEXANDRE à une faillite retentissante en 1868. Un autre élément à scandale ponctue l'existence de l'harmonium entre 1842 et 1865 : ce sont des procès, qui défrayent la chronique, pour défendre la propriété industrielle, accuser les concurrents de contrefaçon, usurper le titre d'une invention, etc...

En terminant cet ouvrage par un rappel des concerts d'harmonium au XIXe siècle, des tournées de ses grands interprètes, Michel DIETERLEN donne le sentiment de nous inviter à un regard panoramique sur l'histoire de cet instrument de musique, il fait œuvre de pionnier, n'ayant aucun devancier dans ce chapitre de l'organologie. C'est d'ailleurs l'un des points forts de ce travail, que de convier au fil des pages l'étudiant-lecteur à une recherche approfondie de questions que l'auteur ne pouvait traiter sans risque d'allonger démesurément son propos.

*Les lecteurs de l'Education musicale pourront consulter avec un grand profit la thèse **"L'harmonium, une aventure musicale et industrielle"** dans les Bibliothèques suivantes :*
— A Paris, Bibliothèque Nationale, Square Louvois, Département de la Musique.
*— A Reims, Bibliothèque de la Faculté des Lettre, 57, rue Pierre Taittinger, 51100 **REIMS***

*Enfin, il faut signaler pour toutes les questions relatives à l'Harmonium (découverte d'un instrument peu ordinaire, restauration, identification, etc...) l'existence de **l'Association pour la Sauvegarde de l'Harmonium,** à laquelle vous êtes invités à vous adresser par l'intermédiaire de la Revue.*

Frédéric de la GRANVILLE
Chargé de cours en Histoire de la Musique - Université de Reims

---

1) Nos lecteurs connaissent bien M. DIETERLEN qui leur a déjà présenté deux articles, l'un dans la série organologie sur l'Harmonium (n° 271) l'autre pour expliquer le supplément iconographique (n° 279-80) portant sur l'Orgue-Harmonium de 32 pieds construit par DEBAIN.

BIBLIOGRAPHIE

- **Paul-Gilbert LANGEVIN : FRANZ SCHUBERT ET LA SYMPHONIE.**
  La Revue Musicale, Triple numéro 355-356-357 (Paris, 1982), 128 pages.

La découverte de Schubert se fait par étapes. Les premières œuvres à percer furent les lieder; encore que – en ce qui concerne la France – sous une forme qu'aujourd'hui nous n'apprécierons guère. En effet, on les entendait la plupart du temps non pas sous leur forme originale, mais par des transcriptions qu'en avait fabriquées Liszt. En pays germaniques, évidemment, on les connaissait mieux; mais là aussi, on ne connaissait qu'eux.

Telle était la situation, lorsque, un certain jour de novembre en l'an du Seigneur 1828, les magistrats chargés d'établir la succession du compositeur défunt, ayant dûment enregistré 4 chemises, 5 paires de souliers, 2 paires de bottes et quelques autres objets, ajoutaient : «en dehors de quelques vieilles paperasses musicales, évaluées à 10 écus, il ne s'y trouve rien». (A titre de comparaison : un oreiller, une couverture, un matelas : 6 écus.) Tel est le texte authentique de l'inventaire.

Après les Lieder c'étaient les symphonies qui faisaient, tardivement, leur entrée dans la conscience musicale générale, grâce à Mendelssohn et à Schumann. Quant aux sonates pour piano, ce n'est qu'au début de notre siècle que les interprètes, le grand Artur Schnabel en tête, s'aperçurent qu'elles peuvent être jouées et écoutées. Après les chanteurs, les chefs d'orchestre et les virtuoses, ce sont les musicologues-policiers qui entrent en lice maintenant. Aiguillonnés par le Cent-cinquantenaire de la mort du compositeur, armés de toute la panoplie de la criminologie moderne – examen du papier, étude des filigranes, analyse de la graphie – ils se sont jetés goulûment sur les archives, décidés à faire rendre leurs derniers secrets à ces «vieilles paperasses musicales». Les résultats sont loin d'être négligeables.

Pour les faire connaître en France, qui serait mieux qualifié que Paul-Gilbert Langevin, explorateur chevronné des oubliettes musicales? Après avoir utilement déblayé le terrain dans les pages de cette revue même (1), il fait maintenant le point de la situation dans la nouvelle publication signalée ci-dessus.

Il n'est pas question, évidemment, d'accompagner le lecteur de ce compte rendu à travers les dédales et méandres de ces recherches; ce plaisir est réservé à la lecture du livre. Pour le mettre en appétit, signalons seulement quelques traits, parmi ceux qui intéresseront le mélomane ordinaire au premier chef. Il apprendra donc que nous sommes en face de 14 symphonies au moins, dont sept, il est vrai, inachevées; que la fameuse *«Symphonie de Gastein»*, dont le fantôme hantait toutes les biographies, n'est autre que la *«Grande»* en Ut majeur, que tout le monde connaît; que, de la seule qui jusqu'ici était considérée comme «inachevée», il existe un Scherzo récupérable et que d'aucuns considèrent la musique d'entr'acte de *«Rosamunde»* digne de prendre la place du finale de cette œuvre; que le *Grand Duo* pour piano à 4 mains (D.812) n'a aucune relation avec la *«Symphonie de Gastein»*, mais ne concrétise pas moins un projet de symphonie dont Schubert s'ouvrait à ses amis en 1824; qu'il existe de la *Symphonie en Mi* de 1821 des reconstitutions bien plus fiables que celle de Weingartner : et que, enfin, nous possédons des esquisses d'une *«Dixième»* (1828), aujourd'hui reconstituée, elle aussi, dans sa quasi totalité et qui réserve bien des surprises au connaisseur ainsi qu'à l'amateur.

Le livre est présenté comme une série de conférences ayant été prononcées à l'Institut Autrichien à Paris, bien que Paul-Gilbert Langevin ait notablement développé et enrichi sa prestation orale. Le musicologue anglais Brian Newbould, de Hull, parle particulièrement de la *Symphonie en Mi* (la *7ème* d'après la nomenclature qui a la préférence des auteurs du livre), tandis qu'Ernst Hilmar, de Vienne, dont le texte se lit comme un roman policier, nous initie aux méthodes d'investigation. Enfin, Harry Halbreich, de Bruxelles, analyse la *«Dixième»* de façon à vous faire venir l'eau à la bouche.

---

(1) **Schubert après Schubert**, in : Education Musicale, numéros 247 à 262, Mai 1978 à Novembre 1979.

La première conférence, et la plus longue, est due à Paul-Gilbert Langevin lui-même, qui a aussi assemblé, adapté et commenté les textes et a pourvu le livre de plusieurs annexes particulièrement bien venus; ils contiennent, en effet, un catalogue des œuvres en question, avec toutes les précisions requises, un tableau thématique, une bibliographie et une discographie très nourries. De nombreux exemples musicaux et quelques fac-similés aident à la compréhension de la matière.

L'auteur a apporté à ce travail la rigueur scientifique et les soins méticuleux auxquels nous ont habitués ses publications précédentes. Rigueur pourtant et précision seraient peu de choses sans l'amour qu'il porte à son sujet et le feu sacré qui l'anime. Si tout le monde ne peut le suivre dans sa tentative de détrôner Beethoven en faveur de Schubert, tout le monde pardonnera à son enthousiasme contagieux cet excès de zèle!

Gustave KARS

---

notre discothèque

- **HAYDN (Joseph) Musique pour l'Angleterre.** Album 2 x 33/30, L'oiseau-Lyre 595085 BA-324 (1982), St.

Avec cet album, Christopher Hogwood nous fait pénétrer dans un monde trop peu connu : le versant intimiste de la production «londonienne» de HAYDN (1732-1809). Toutes les œuvres présentées ici sont destinées à de petites formations d'amateurs. Après plusieurs chansons populaires écossaises interprétées avec finesse et fraîcheur par Judith Nelson (soprano) et Paul Elliott (ténor), quelques pièces pour trio, le **Troisième quatuor à cordes de l'opus 71 en mib majeur** et surtout la **Symphonie numéro 94** dite «**La Surprise**» dans l'arrangement de Salomon. Ce violoniste et agent de concert londonien avait eu l'idée de faire venir HAYDN à Londres et constatant le succès qu'obtenaient les symphonies qu'il lui avait commandées, il décida de les adapter pour un ensemble d'amateurs (quatuor à cordes, flûte, pianoforte ad libitum).

L'interprétation de ces œuvres de musique de chambre par des instruments d'époque est vive et enjouée et très bien servie par la belle qualité de l'enregistrement. Cet album est complété par une notice très intéressante écrite par C. Hogwood, et représente peut-être le fruit de ses réflexions sur les voyages de HAYDN à Londres (cf. **HAYDN'S visit to England 1980**).

- **MOZART, Symphonie numéro 35 «Haffner», Symphonie numéro 36 «Linz»**, 33/30 L'Oiseau-Lyre, 595080 BA-365 St.

Enregistré en 1981, ce disque précède donc celui que nous avons commenté plus haut. Graver à nouveau ces deux célèbres symphonies de MOZART peut sembler ambitieux. La nouveauté de cette entreprise réside comme tous les enregistrements de l'**Academy of Ancient Music** dans son apport musicologique sur l'orchestration de ces deux œuvres.

Pour la «**Haffner**» (1782) c'est la version originale qui nous est proposée tant dans l'orchestration que dans la musique elle-même. Pour la «**Linz**» (1783), C. Hogwood reprend l'orchestration de l'ensemble de Salzbourg car l'instrumentation originale de cette symphonie n'est pas connue. Ce disque apporte donc un éclairage nouveau et qu'il est intéressant de confronter à d'autres versions.

- **MOZART, Concertos pour violon numéro 2, en RÉ M, K 211, et numéro 4 en RÉ M, K 218.** 33/30 EMI C069-43229, num. (1982).

Voici un disque remarquable à tous les points de vue que la marque EMI a gravé en 1981, où le célèbre chef spécialiste de l'opéra italien Ricardo Muti se confronte pour la première fois au disque à une partition de MOZART, avec en soliste la jeune prodige, découverte par Karajan, Anne-Sophie Mutter. Ces deux tempéraments, soutenus par le **Philharmonia orchestra** nous offrent une interprétation pleinement équilibrée, d'une grande pureté de son, renforcée par cette technique raffinée et encore rare qu'est l'enregistrement digital. Une très belle version, donc, pour ces concertos pour violon moins connus que ceux pour piano et qui sont à redécouvrir.

- **MOZART, Concerto numéro 17 en Sol m, K 453, Concerto numéro 25 en Do m K 503***, 33/30 EMI, LA VOIX DE SON MAITRE. Références : 2 C051-43326.

Un retour aux «sources de la musique» qui laisse plein d'admiration devant deux talents exceptionnels qui, malgré les aléas de l'enregistrement (1937, 1947), recréent ces œuvres d'une manière inoubliable. J'aurais, s'il est possible, une préférence pour la deuxième face de ce disque où Fisher joue sous la direction de Krips **le Concerto numéro 25 en Ut m K 503 de W.A. MOZART** (1756 - 1791). La première face est cependant très intéressante car là Fisher joue et dirige, reprenant le flambeau de la tradition du XVIIIème siècle, le **Concerto numéro 17 en Sol m K 453.** Un grand disque.

- **CHABRIER**, Pièces pour piano par Marcelle Meyer - Album 2x33/30, EMI LA VOIX DE SON MAITRE, coll. Références, 2 C151.73125/6.

L'œuvre pour piano de CHABRIER (1841-1894) est peu connue et peu diffusée par le disque et quel dommage ! Car cet album est un ravissement tant par la musique que par le goût de l'interprète, Marcelle Meyer : **Pièces pittoresques, Cinq pièces posthumes, Habanera, Bourrée fantasque, Impromptu, Trois valses romantiques, Joyeuse marche, Air de ballet.** Au tournant d'une page, on reconnaît la silhouette de Schumann, de Chopin, ou bien se profilent déjà les grandes figures de la musique française que sont Fauré, Debussy, Ravel sans que jamais ne disparaisse le talent de CHABRIER empreint de finesse, de goûts et de trouvailles. Franck disait après avoir entendu les Pièces pittoresques (1881), «Cette musique relie notre temps à celui de Couperin et de Rameau».

Et qui pouvait mieux comprendre cette musique que Marcelle Meyer, amie de Poulenc, de Ravel dont elle grava l'intégrale et qui réhabilita au piano les pièces pour clavecin de Rameau, Couperin et Scarlatti.

Hélène PAUL

Comité de Liaison National des Associations Culturelles - COLINAC

84, rue des Tournelles - 75003 PARIS

Revue Culture et Patrimoine

destinée aux Associations Culturelles. L'objectif recherché est double : apporter un service, créer un lien, donner le maximum d'informations générales d'actualité sélectionnées ou pratiques propre à faciliter les actions, une tribune libre permet aux Associations de s'exprimer, le Dossier Musique est tenu par notre amie **Marie Broussais.** Nous avons apprécié l'article consacré à la Fiscalité des Publications des A.C. présenté dans le premier numéro. En outre le COLINAC met à disposition une salle polyvalente pouvant servir de lieu de réunion, conférence ou salle d'exposition.

Informations diverses

• **ENSEMBLE MUSICAL FRANCAIS - CHŒUR DE L'EDUCATION NATIONALE**

Cette session se tiendra du 4 au 16 Juillet, dans les conditions suivantes :

— du 4 au 13 : préparation d'un programme Francis POULENC, sous la direction de **Guy MANEVEAU.** Lieu : Université de PAU. Programme : extraits de "Figure Humaine", Quatre motets pour un temps de pénitence, Quatre motets pour un temps de Noël, Exultate Deo, Salve Regina, Sept chansons pour chœur mixte.

Travail choral 6 heures par jour, participation d'un professeur de technique vocale collective et individuelle, **H. Van den BRINCK.**
— le 15 : Concert d'ouverture du Festival Estival de Paris
— le 16 : Concert à l'I.N.E.P. de Marly le Roi.

Frais à prévoir :
— Frais pédagogiques et d'organisation 500 F. (incluant les partitions)
— Déplacement personnel et séjour à Pau ; des chambres seront disponibles à la Cité Universitaire.
— Le déplacement et le séjour à Paris sont à la charge du Festival.

Nous tenons à insister sur l'intérêt du travail proposé, dont le niveau prétend à la meilleure qualité professionnelle ; tous les enseignants d'Education Musicale et les choristes bons lecteurs devraient trouver l'occasion de s'y affirmer comme exécutants et d'y approfondir leur culture.

Nous souhaitons des inscriptions nouvelles, en insistant pour augmenter l'effectif des pupitres d'hommes.

Le chœur est ouvert aux personnels de l'Education Nationale, et accueille également des exécutants invités.

S'adresser d'urgence à **"Ensemble Musical Français," 22, rue de la Courbe 63110 BEAUMONT.**

• **ALES** (Gard)

15[e] stage d'orgue du 11 au 22 juillet. Niveau : initiation. 1[er] degré - degré moyen. Age minimum : 16 ans.

Direction : Rosie ILL (Reims) et Pierre SIMONET (Montélimar)

— Renseignements-inscriptions : envoyer enveloppe affranchie à Lucette CLAVAIROLY 5, rue Mistral 30100 ALES.

• **BEAUVAIS**

Concours d'orgue européen du 4 au 18 septembre 1983. Les inscriptions seront closes le 1[er] septembre. Le concours comprend une épreuve éliminatoire et une épreuve finale.

Renseignements : Secrétariat des Amis de l'Orgue - 80, rue Taitbout 75009 PARIS.

• **BESANÇON**

3 au 8 septembre 1983. 33[e] Concours International de Jeunes Chefs d'Orchestre.

D'importantes modifications de sa structure vont en accroître les difficultés et par conséquent le niveau. L'âge limite en a été porté de 30 à 32 ans. Le programme nécessitera des candidats un travail accru sur trois ouvertures, dix symphonies, une œuvre contemporaine, mais toujours le dépistage de fautes et le déchiffrage, la valse et l'accompagnement.

Les épreuves seront assurées par l'Orchestre Symphonique de la Garde Républicaine.

Pour tous renseignements s'adresser au Secrétariat du Concours, 2 d, rue Isenbart - 25000 BESANCON - Tél. (81) 80.73.26 - Télex : "360 242 ESSI-BESAN".

• **BEZIERS**

Société de Musicologie du Languedoc. Création d'un **service de lutherie** 2, place de la Révolution, à BEZIERS. Cet atelier, sous la responsabilité de Frédéric QUILES Luthier Diplômé de l'Ecole de Mirecourt est ouvert tous les jours de 15 h à 18 h. Frédéric QUILES est à votre disposition pour tous renseignements, conseil, réparations, créations...

• **BOURG en BRESSE** 23-24 avril 1983

Colloque sur le thème : **L'initiation Musicale des enfants et des adolescents :** quelles compétences ? Pour quels objectifs ? L'Association **CLAVICHORDS,** avec le concours de C.E.N.A.M. (Centre National d'Animation Musicale), organise à Bourg en Bresse, les 23 et 24 avril 1983, un important colloque avec les objectifs suivants :

— faire le point sur quelques thèmes autour desquels se cristallisent les enjeux d'une pédagogie musicale
— présenter des réalisations significatives
— expérimenter, dans des temps d'ateliers, de futurs stages de formation dont le calendrier sera donné sur place
— exposer une sélection de documents divers.

En outre auront lieu deux concerts exceptionnels : un récital vocal par Annick Nozati, et un concert pour machines outils et constructions métalliques dans un Lycée technique avec Nicolas Frize.

Renseignements, inscriptions et programme complet : CLAVICHORDS, Maison des Sociétés, Bd Joliot Curie, 01000 BOURG EN BRESSE. Tél. (74) 23.61.41.

• **CAHORS (Lot)**

STAGE DE FLUTE A BEC du 4 (au soir) **au 12 Juillet 1983** à l'Ecole Normale de Cahors. Hébergement sur les lieux du stage assuré.

ENCADREMENT :
• Trois professeurs de conservatoire : J.M. Andrieu (Toulouse & Montauban). C. Desmarets (Lille). P. Tillous (Toulouse).
• Un professeur d'Education Musicale : P. Montreuille (Ecole Normale de Cahors. Auteur d'ouvrages sur la pédagogie de la flûte à bec à l'Ecole et au collège)
• Une accompagnatrice - clavecin, piano - : P. Sudres (Ecole Municipale de Musique de Cahors)

ATELIERS Technique. Interprétation. Ensembles. Initiation aux instruments anciens (anches & cornet).

Pour sa deuxième année, ce stage s'enrichit d'un **ATELIER DESTINE AUX INSTITUTEURS ET P.E.G.C.** (niveau débutant inclus)

Demande d'inscription et fiche de renseignements (niveaux, programmes, hébergement, coût) à :
A.D.D.A. du Lot. Préfecture 46009 CAHORS.

• LILLE

L'association - Centres de Loisirs-Tourisme Social (U.F.C.V.) propose à BERNAS, dans la vallée de la Cèze, deux ateliers au choix Musique-Danse (chant choral, accordéon, guitare, flûte, danses folklorique et d'expression)
du 14 au 21 Août ou du 14 au 28 Août 1983.

Renseignements : Centres de Loisirs - B.P. 1 28, rue d'Angleterre 59005 LILLE Cedex.

• PONT-St-ESPRIT

Tous les ans se déroule à PONT-St-ESPRIT (Gard), un stage de musique pluridisciplinaire, du 18 au 31 Août dans les locaux de l'Ecole Municipale de Musique.
Il regroupe les disciplines suivantes : Cours d'interprétation de violon par Ivry GITLIS. Autres cours : alto - chant - clarinette - flûte - guitare - piano - violon - violoncelle. Outre ces cours, les stagiaires sont invités à participer aux disciplines de : classe d'orchestre, musique de chambre et chant choral.

Le stage s'adresse à tous les élèves à partir du cours élémentaire des Conservatoires et Ecoles de Musique.

Pour inscription et renseignements, s'adresser à :
— Association Musicale Spiripontaine : Mme J. SALTET. Avenue Doumergue 30130 PONT-St-ESPRIT.

• PARIS

— Musique en SORBONNE
Jeudi 5 mai 1983 à 20 h 45
Grand amphitéâtre de la Sorbonne

CARISSIMI
"Jephte" oratorio
Messe à neuf voix. (création d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale) avec Brigitte BELLAMY Soprano, Alain ZAEPFFEL Haute contre, Régis OUDOT Ténor.

CHŒUR NATIONAL
Ensemble d'instruments anciens "APOLLON" : Direction Jacques GRIMBERT

— ENSEMBLE INTER-CONTEMPORAIN

La séance organisée autour du thème "Pour ou contre la Musique Contemporaine" avec la participation de S. GOLDET, D. JAMEUX et J.M. MOREL a lieu le 28 avril. Projection de diapositives, exemples sonores enregistrés ou interprétés par les solistes de l'E.I.C, 9, rue de l'Echelle 75001 PARIS

• FESTIVAL ESTIVAL DE PARIS

Comme chaque année, le FESTIVAL ESTIVAL DE PARIS propose des stages de construction d'instruments.
Le thème choisi étant le Moyen-Age, les deux stages sont consacrés au LUTH MEDIEVAL et au REBEC.

DU 21 AU 30 JUILLET

CONSTRUCTION D'UN LUTH MEDIEVAL A 5 (OU 6) CHŒURS d'après le modèle d'ARNAULT DE SWOLLE (vers 1450). Les matériaux fournis en kit ont été choisis en fonction des critères historiques afin de garantir un niveau de qualité professionnel tant sur le plan accoustique qu'esthétique.
DIRECTEUR DU STAGE : Joël DUGOT
DATE LIMITE D'INSCRIPTION 15 JUIN 1983

DU 1er AU 6 AOUT

CONSTUCTION D'UN REBEC - Instrument à archet utilisé du VIIIe siècle. Ses quatre cordes frottées lui donnent une étendue suffisante pour le jeu d'une grande partie du répertoire de cette période. Aucune habilité préalable n'est indispensable pour suivre ce stage. Chaque participant devra se munir de matériel à dessiner.
DIRECTEUR DU STAGE : André DUFRESNES
DATE LIMITE D'INSCRIPTION 15 JUIN 1983

POUR CES DEUX STAGES - RENSEIGNEMENTS AU FESTIVAL ESTIVAL DE PARIS 5, PLACE DES TERNES - 75017 PARIS.

SOUS LA PRESIDENCE DU DOCTEUR COURT-PAYEN

Organisé par la Section Française de l'I.S.M.E.
(International Society for Music Education)

COURS DE FORMATION EN MUSICOTHERAPIE
par
Jacques PORTE

Chargé de la Recherche Musicale au
Centre de Thérapeutique Expressionnelle
de l'Hôpital Psychiatrique
Esquirol (Saint-Maurice)

Thème de l'année 1982-1983 :
L'UTILITE DU "FAIRE"

les jeudis de 18 h 15 à 19 h 45

21 avril : Musique et imaginaire
5 mai : L'image auditive
19 mai : Sons, couleurs, métaphores
2 juin : Stucture mélodique, fantasme, rêve
16 juin : De l'image musicale au symbole sonore.

Les cours auront lieu au siège de l'I.S.M.E.
175, rue Saint-Honoré (au fond de la cour à gauche)
Escalier C - 2e étage - Métro : Palais Royal

Pour tous renseignements s'adresser à : Madame Blanche LEDUC Présidente de la Section Française de l'I.S.M.E 13, rue du Dr Morère 91120 PALAISEAU

• **COURS DE MAITRISE DE VIENNE**

Les Cours de maîtrise ont pour but de donner la possibilité à tous les jeunes artistes de talent venant du monde entier, de prendre des cours avec des professeurs reconnus et des artistes de renom d'une part, et d'être en outre confrontés aux problèmes du développement artistique individuel.

Les cours ont lieu au Conservatoire, A-1010 Wien, Johannesgasse 4a. (à partir du 4 juillet)

Cours de Lieder, cours pour chefs d'orchestre, chanteurs et répétiteurs, pour harpe, piano, violon, violoncelle, cours d'opéra.

Les jeunes artistes jusqu'à 35 ans peuvent s'inscrire comme participants actifs ou comme auditeurs.

Renseignements : WIENER MEISTER KURSE 1983 A-1010 Wien, Austria, Hanuschgasse 3.

• **EN GRANDE BRETAGNE** du 6 au 27 juillet 1983

Séjour Musique - réalisation commune S.I.L.C. et F.N.A.C.E.M. - Hébergement en famille, cours de langues et activités orchestrales. Encadrement permanent assuré par des professeurs de langue et des musiciens français.

Renseignements et inscriptions : Patrick VAUZELLE 9, rue Racine 92120 MONTROUGE.

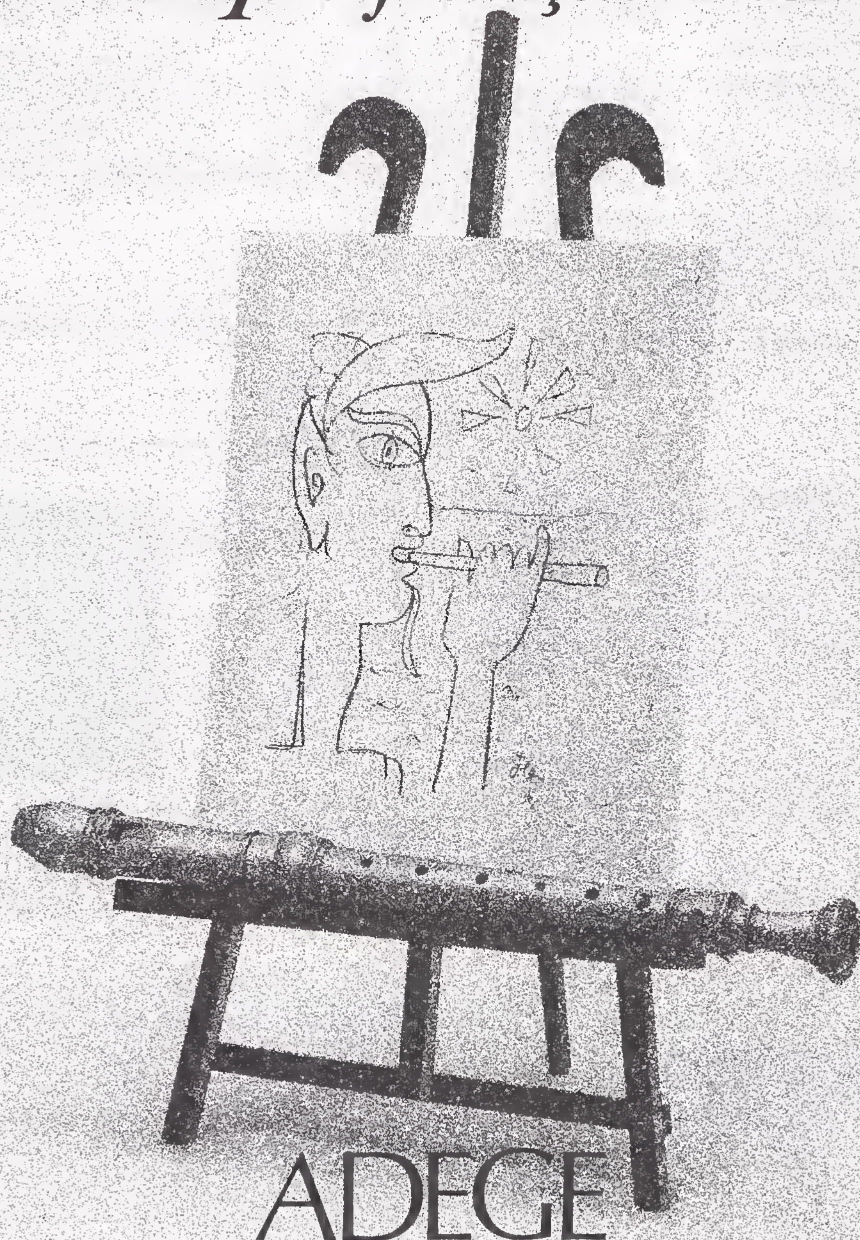
• **SEMINAIRE BARTOK**
23 juillet - 7 août 1983

Le séminaire est une manifestation collective du Bureau des Concours Internationaux de Musique et des Festivals et de l'Ecole Normale Supérieure de Szombathely : cette manifestation sera organisée à Szombahely, ville se trouvant à proximité de la frontière autrichienne et étant l'un des centres de la vie musicale hongroise. Elle est en liaison étroite avec la vie musicale de la ville et ses concerts sont publics. L'enseignement aura lieu à l'Ecole Normale Supérieure, et l'hébergement dans le nouveau foyer d'étudiants de cette Ecole.
Cours : piano - quatuor à cordes - violon

Les participants devront s'inscrire **avant le 15 mai 1983** au Bureau des Concours Internationaux de Musique et des Festivals : H-1366 Budapest P.O.B. 80. (Vörösmary tér 1).



Au répertoire des flûtes une marque française est née.



Flûte à bec, en bois d'érable, buis ou olivier d'après un modèle de Terton du début du XVIIIe siècle.

89, rue Emile Decorps, 69100 Villeurbanne. Tél. (7) 854.71.94

UNICONSEIL

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 543.38.20

BULLETIN D'ADHÉSION

(à découper selon pointillé
et à retourner dûment rempli à « L'E.M. »)

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______ Prénoms ______
Profession ______ Adresse complète ______
______ Code postal ______

Je soussigné, souscris un abonnement

SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale . . .	**100 F**
COUPLE	☐	avec iconographie (5)	**125 F**
Suppl. baccalauréat	☐	année 1983 (l'exemplaire)	**30 F**

Je verse la somme de ______ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1)

Date ______ Signature ______

Tous nos abonnements sont toujours reconduits sauf avis contraire.

(1) Cocher les cases de votre choix.

BON DE COMMANDE

Fascicule du Baccalauréat 1983
Œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute édité par l'Education Musicale.

Veuillez m'adresser ______ fascicule(s) du Baccalauréat au prix de 30 F le fascicule.

M. ou Etablissement ______

Adresse ______

______ Code Postal ______

Ci-joint en règlement : C.C.P. ☐ Chèque bancaire ☐ Demande de mémoire ☐

au nom de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS
C.C.P. 9904 69 C PARIS

L'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard, 75014 PARIS   C.C.P. Paris 9904.69 C

BACCALAUREAT 1983

œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute

SCHUBERT

- Trio n° 2 en mi-bémol (2e et 4e mouvements)

MANUEL DE FALLA

- 7 chansons populaires

OLIVIER MESSIAEN

- Les oiseaux exotiques

Supplément au n° 292

PRIX : 30 F